
Le passé morcelé : du rebut, du matériau et de l'œuvre d'art

Laura Foulquier

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/856>

DOI : 10.4000/interfaces.856

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2020

Pagination : 35-50

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Laura Foulquier, « Le passé morcelé : du rebut, du matériau et de l'œuvre d'art », *Interfaces* [En ligne], 43 | 2020, mis en ligne le 15 juillet 2020, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/856> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.856>



Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

LE PASSÉ MORCELÉ : DU REBUT, DU MATÉRIAU ET DE L'ŒUVRE D'ART

Laura Foulquier

Laboratoire ArAr Archéologie et Archéométrie, UMR 5138, Université Lyon 2

Résumé : Les pratiques de récupération ont longtemps été déconsidérées. D'une certaine façon, en effet, ces pratiques signifient bien souvent la perte, sinon la disparition. La fonction initiale des éléments récupérés est totalement bouleversée : ces éléments faisaient partie d'un tout, désormais irrémédiablement morcelé. Une pensée créatrice et directrice avait créé ces arrangements. Dorénavant, n'en subsistent que quelques fragments, mis en valeur dans la construction ou au contraire durablement bannis. Les pratiques de récupération sont-elles pour autant un simple expédient ? Loin de là : les matériaux sont collectés avec soin et, après avoir subi ou non un certain nombre de modifications, sont valorisés, c'est-à-dire transformés afin d'être réinsérés dans un nouveau cycle d'existence.

Mots-clés : mémoire, reconstruction, récupération, restauration, emploi, *spolia*

Abstract: Recovery practices have long been discredited. In a way, these practices often signify loss, if not disappearance. The initial function of the recovered elements is completely disrupted: these elements were part of a whole, now irreparably fragmented. A creative and directing mind had created these arrangements. From now on, only a few fragments remain, highlighted in the construction or on the contrary durably banned. Are recovery practices a simple expedient? Far from it: materials are collected with care and, after having undergone a number of modifications or not, are valued, that is to say transformed in order to be reinserted in a new cycle of existence.

Keywords: memory, reconstruction, recovery, restoration, re-use, *spolia*

Pour Vincent Hérail

Blocs restreints, lacunaires, épars dans l'étendue de la voix qui les incorpore – et, de vide en vide, attisant leur mobilité, leur ajournement, – la lame de l'abîme qui l'authentique en la chassant...
(Dupin 174)

Nous nous proposons ici de faire une anthologie du morcelé. Une histoire du fragment, en tant que morceau d'un artefact, morceau détaché, récupéré et réinséré dans un écosystème constructif différent de son écosystème constructif initial. Le fragment (du latin *fragmentum* qui signifie le bris, le morceau d'une chose brisée, dérivé lui-même de *frangere* qui signifie briser), c'est « ce petit morceau d'une chose rompue » pour Antoine Furetière, un petit morceau qui « ne se dit que de celles qui sont précieuses » (non paginé). C'est bien cette définition que nous allons retenir et de fait nous allons faire le choix d'assigner *a priori* une valeur à ces « choses rompues ». Nous proposons de sonder les métamorphoses de ces bris en interrogeant la dialectique entre création et destruction. La réflexion tournera donc autour de l'artefact, indépendamment du tout qui s'avère, *in fine*, transitoire. L'artefact, lui, à travers ses différentes vies que la récupération paradoxalement lui octroie, est pérenne.

Bris de visages, bris de feuillages, kyrielle de bleus, de rouges, de jaunes enclavés dans les lignes drues du plomb. « Abstraction pure », disait Fernand Léger de cette guerre « qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre points cardinaux » (Léger 35-36). Le vitrail conservé au Musée Isabella Stewart Gardner, à Boston, est bien loin de ce qu'il était initialement lorsqu'il ornait la cathédrale de Reims (**Figure 1**).

Abstraction pure que ce sertissage qui donne à voir une trame éclatée. Lorsque Chester A. Howell, ambulancier américain dépêché dans l'Est de la France durant la Première Guerre mondiale, obtient ces fragments, Reims est en ruines. Reims, c'est l'exemple paradigmatique de la destruction sauvage. La cathédrale est d'ailleurs rapidement érigée en lieu de mémoire et le moindre fragment extirpé des ruines est lesté d'une vie autonome que l'on expose¹, que l'on conserve aussi, comme l'on

¹. En 1916, des œuvres de la cathédrale sont exposées au Petit Palais à l'occasion de l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi. On exhibe ces moignons lapidaires comme pour mieux saisir la réalité du corps souffrant qu'est la cathédrale. Sur ce point, voir Claire Maingon.



Fig. 1. Fragments de vitraux de la cathédrale de Reims, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

conserverait les reliques d'un saint². Chaque rouage de l'édifice, d'habitude tu dans l'anonymat de l'ensemble parce que ces rouages justement ne sont que la petite partie d'un tout, chaque rouage est individualisé et singularisé à la fois comme une relique et une œuvre d'art. Le morceau n'est pas inepte. Chargé de sens, il prend un usage nouveau et une signification nouvelle. L'éclat n'assigne pas à la réprobation. L'éclat n'assigne pas à l'indigne. Car cet objet de peu, récupéré, tend à devenir un objet de bien, il subit une transcendance à travers une série de métamorphoses qui le fait passer du déchet au matériau, voire une épiphanie quand cette métamorphose catapultant l'objet dans un espace de représentation et de délectation en fait une œuvre d'art pour le seul plaisir des sens, comme on peut le découvrir à travers ce vitrail décomposé/recomposé, conservé au Musée Isabella Stewart Gardner. Le fragment n'est pas une matière vouée à la perte. La matière est vive. C'est l'ubiquité de la matière que nous allons explorer ici : ubiquité parce que le fragment, à travers la récupération (« récupération » vient du latin « *recuperare* », qui signifie prendre de nouveau, entrer de nouveau en possession de quelque chose, récupérer ici, c'est recueillir un artefact, retrouver l'utilité d'un artefact qui n'était plus utilisé, quitte à en bousculer l'utilisation première, et donc le sens premier), s'engage dans un va-

et-vient d'utilisation/non utilisation/réutilisation ; ubiquité parce que le fragment ainsi récupéré peut se voir assigner une fonction très différente parfois de son usage initial ; ubiquité enfin parce que l'incorporation du fragment le catapulte dans un temps et dans un espace nouveaux. Ici c'est bien le fragment qui retient notre attention et ce sont bien les différentes métamorphoses, indépendamment de toute velléité de chronologie, qui font de lui un rebut, un matériau, une œuvre d'art. Ce n'est donc

². Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine 0080/15/23, Procès-verbal de la Commission des Monuments historiques, 22 février 1918. En 1918, la Société des Amis de la cathédrale de Reims interpelle la Commission des Monuments historiques pour solliciter « l'autorisation de pouvoir disposer d'une certaine quantité de débris et de matériaux, notamment de plomb, provenant de la cathédrale de Reims. Ces matériaux seraient vendus à l'état de débris authentifiés par un cachet de la Société, serviraient à confectionner des souvenirs, tels que la reproduction en plomb de petite statuaire de la cathédrale ». <http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/>

pas une histoire de la récupération que l'on fait ici, mais une anthologie du fragment. Quel rapport entre création et destruction le fragment interroge-t-il à travers sa récupération ? Bouture camouflée ou surgescence manifeste, le fragment, c'est l'intrusion de la discontinuité. Il faut sonder cette rupture, cette arythmie de l'architecture, et cette action de la récupération qui désosse le fragment d'un écosystème constructif premier pour l'ensemencer dans un autre écosystème constructif, que ce fragment soit mis au ban ou mis en valeur.

I. Du rebut

Le choix d'un tel terme est un préalable nécessaire parce que celui-ci, aussi déroutant et cavalier soit-il, reflète pourtant le point de vue des historiens et des historiens de l'art qui ont abordé les remplois et qui les ont théorisés comme une rupture dans l'idée de progrès artistique, la récupération étant vue alors comme une césure, voire une régression : longtemps, la récupération n'a fait l'objet que de mentions éparpillées avant de se constituer véritablement comme un objet d'étude autonome. Entre temps plusieurs siècles se sont écoulés puisque ces mentions datent de la Renaissance et il faut attendre la fin du XX^{ème} siècle pour que la récupération soit vue comme un acte positif, voire créateur (Chopin). Désigner ces remplois comme des rebuts, c'est leur assigner une identité, relative. Le fragment est méprisé car il est le fruit d'un jugement de valeur. C'est Giorgio Vasari qui, en 1550, évoque les « spoglie » de l'Arc de Constantin (Vasari 222) et associe le recours massif aux *spolia* à un déclin artistique : en somme, suite à une Antiquité fastueuse, aucune création artistique n'aurait réellement été possible dans les siècles qui suivent. La Rome dépenaillée et revêtue des oripeaux du passé est un *topos* repris à l'envi par les historiens d'art. Parlant des « monuments des dix premiers siècles » (!), l'historien suisse Jacob Burckhardt ne dit pas autre chose dans le *Cicerone*, guide qu'il consacre à la ville et véritable manuel d'Histoire de l'Art publié en France en 1885 :

Pour tous ces monuments des dix premiers siècles, avec leurs colonnes et leurs fragments antiques, le prestige de l'histoire, même à notre insu, s'exerce sur notre jugement. C'est une période de l'humanité qui emploie à son usage les créations d'un autre temps, et notre imagination entoure d'un nimbe mystérieux ces églises dont le souvenir est intimement lié à l'histoire de l'Europe entière. Mais il faut écarter cette impression tant soit peu élégiaque qui vient se mêler aux considérations purement artistiques. Il ne s'agit, en effet, que d'un expédient inspiré par la nécessité, et l'ensemble ne saurait jamais produire une impression d'harmonie. (Burckhardt 18)

Les remplois sont inévitablement liés à cette idée de déclin artistique (Hazan). Les éléments récupérés sont les ultimes témoignages de la grandeur du passé. La récupération elle-même est le témoignage de la décadence du temps présent, de son incapacité à créer. « Expédient inspiré par la nécessité » écrit Jacob Burckhardt : la récupération est vue comme un bric-à-brac hétéroclite et brutal. La discordance des temps et des espaces est jugée comme la marque d'une incapacité et même d'une incompréhension. Et cela pèse sur la façon dont on jauge et juge ces artefacts.

De fait, le terme « *spolia* », utilisé par Vasari, mais aussi par un grand nombre d'historiens et d'historiens de l'art encore aujourd'hui, n'est pas anodin. Il est issu du latin « *spolium* » qui signifie la dépouille d'un animal. Au pluriel, « *spolia* » désigne les dépouilles guerrières, en somme le butin de guerre. Le terme suggère avec force le dépeçage et le morcellement. Ces fragments sont ce qui reste. Et ces restes justement sont bien souvent vus comme des résidus, voire des déchets. Un déchet, qu'est-ce que c'est ? Est considéré comme déchet, tout résidu d'un processus de production, de transformation ou d'utilisation abandonné ou destiné à l'abandon. Krzysztof Pomian proposait cette définition du déchet :

Un objet se voit attribuer une valeur, lorsqu'il est protégé, conservé ou reproduit. [...] [P]our qu'une valeur puisse être attribuée à un objet par un groupe ou un individu, il faut et il suffit que cet objet soit utile ou qu'il soit chargé de signification. Les objets qui ne remplissent ni la première de ces conditions ni la seconde sont dépourvus de valeur ; en fait ce ne sont plus des objets, ce sont des déchets. (Pomian 43)

Un déchet, c'est un objet vide d'utilité et vide de sens. Le fragment est donc vu comme une ineptie, un rebut. Condamnés à l'exclusion et à la dissimulation, les blocs engloutis dans les maçonneries de certains monuments ont été, de fait, *a priori* définis comme de vulgaires déchets. Il en va ainsi des enceintes ; on a beaucoup glosé sur ces enceintes édifiées à la va-vite dans l'Antiquité tardive et sur ces villes qui se réduisent comme peau de chagrin, confinées en leurs murs. La caractéristique de ces enceintes, c'est que l'on a eu recours, pour leur édification, à des matériaux de récupération. On déconstruit les monuments abandonnés qui subsistent dans ces portions de la ville qui sont désertées pour construire ces enceintes (Blagg ; Heijmans). On commence à s'intéresser à ces enceintes au XIX^{ème} siècle au moment des grands travaux d'urbanisme dans les villes et les premières études ne dérogent pas à ce regard péjoré sur les pratiques de récupération. À Melun, l'enceinte est l'objet de toutes les attentions alors que la ville subit un certain nombre d'aménagements. L'occupation tardo-antique se caractérise par la présence d'un noyau fortifié réduit à l'île Saint-Étienne, située entre deux bras de la Seine (Besson *et al.*). C'est là que la ville se resserre alors que, durant le Haut Empire, elle s'étendait largement sur la rive gauche de la Seine. L'archéologie montre qu'il y a eu une véritable déconstruction, réfléchie, des monuments abandonnés et cette déconstruction a lieu à la fin du III^{ème} ou au début du IV^{ème} siècle. Mais cette réévaluation qui tend à faire de ces matériaux des objets de

bien est relativement récente. Au XIX^{ème} siècle en effet, lorsque l'on redécouvre cette enceinte, les points de vue sont logiquement condescendants, sinon sévères, puisqu'il est admis que l'Antiquité tardive et les premiers siècles du Moyen Âge étaient une sorte de limbes artistiques où les savoir-faire s'étaient dilapidés, obligeant les constructeurs à la récupération. Adrien Blanchet, lorsqu'il publie le fruit d'une vaste enquête sur les enceintes gallo-romaines de la Gaule, ne déroge pas à la règle et note scrupuleusement ses observations, livrant un témoignage intéressant sur la façon dont on considère ces pratiques de récupération au XIX^{ème} siècle. Adrien Blanchet est loin d'être un fantaisiste avec des jugements à l'emporte-pièce. C'est un archéologue et un éminent numismate. Il a été membre de la Société nationale des Antiquaires, qu'il a présidée un temps, et du Comité des Travaux historiques et scientifiques. En somme, c'est un historien doté d'une immense culture que l'on ne peut soupçonner de légèreté et voici pourtant comment il décrit la muraille de Melun :

Ailleurs, les fondations étaient constituées par des débris sculptés, des fûts de colonnes, des chapiteaux, des fragments d'inscriptions et de statues, placés sans ordre et sans qu'on se fût préoccupé de l'équilibre ; on avait répandu de la terre pour combler les interstices, et sur le tout on avait versé un blocage de pierres noyées dans le ciment. (Blanchet 84)

On a l'impression d'une récupération sans queue ni tête. On est face à des « débris » disposés pêle-mêle : ils sont « placés sans ordre et sans qu'on se fût préoccupé de l'équilibre ». Bref, c'est une vision assez péremptoire de ce recyclage. De fait, la majeure partie des études sont le plus souvent condescendantes, à l'exception de certains auteurs. C'est bien le désordre de la récupération qui frappe le plus les esprits et conditionne l'analyse de ces pratiques. Le désordre est vu comme un bouleversement : il est l'expression d'un déclin, d'une perte des savoir-faire. Car le désordre est un chaos : il perturbe les cadres existants, voire les réduit à néant. Ces œuvres erratiques réutilisées parfois de façon anarchique sont les fruits d'un cadre bouleversé, en l'occurrence d'une architecture bouleversée. Pourtant la réutilisation même de ces œuvres, au-delà d'une trop simple élimination, obéit d'une certaine façon à une nouvelle organisation, et donc à un nouvel ordre. En ordonnant ces différents matériaux, on accomplit un geste créateur. Certes, le désordre détruit des agencements existants. Mais il en crée d'autres. Certes, le désordre suggère la destruction. Mais c'est sous le prisme de la construction et de la reconstruction qu'il faut envisager le désordre et les éléments réutilisés. Le désordre est une notion toute relative et l'anthropologie a montré à quel point le désordre, loin d'être anarchique, pouvait être au contraire fondamentalement démiurgique.

S'il est admis que le désordre détruit l'agencement des éléments, il n'en demeure pas moins qu'il lui fournit ses matériaux. Qui dit ordre dit restriction, sélection des matériaux disponibles, utilisation d'un

ensemble limité parmi toutes les relations possibles. Inversement, le désordre est, par implication, illimité ; il n'exprime aucun agencement, mais il est capable d'en créer à l'infini. C'est pourquoi, tout en aspirant à créer l'ordre, nous ne condamnons pas purement et simplement le désordre. Nous admettons que celui-ci détruit les agencements existants ; mais qu'il est doué aussi de potentialités. Le désordre est donc symbole tout à la fois de danger et de pouvoir. (Douglas III)

II. Du matériau

Nous avons abordé dans une première partie le regard des historiens et des historiens de l'art sur le fragment, un regard déterminé par les postulats de leur temps. Mais si l'on se défait de cette distance critique et temporelle entre le emploi et l'étude du emploi et que l'on s'attache à comprendre comment le morceau est considéré au moment de sa récupération, le fragment, loin d'être considéré comme un bris abscons, est au contraire vu avec intérêt, car il est l'expression de tous les possibles.

Le déchet, c'est avant tout la chute. La chute matérielle, d'abord, celle de l'édifice ruiné qu'on amoindrit, qu'on dilapide et qu'on finit par anéantir par la récupération. La chute de ces matériaux, ensuite, dont la réutilisation altère parfois durablement la fonction initiale. D'une certaine façon, c'est une déchéance, dans le sens où la déchéance est la perte d'une fonction à titre de sanction, en somme une condamnation. Sauf que... la condamnation induit une non- utilisation. On condamne une porte, on la bouche, on la ferme et ce de façon durable, sinon irrémédiable. Or la particularité des pratiques de récupération est au contraire de faire en sorte que ces matériaux soient de nouveau utiles et utilisables. Une utilisation certes radicalement différente, mais il n'en demeure pas moins que cette réutilisation consacre une fonction nouvelle. Déchéance, oui, dans le sens où l'artefact choit et perd sa nature première. Condamnation, non, car ce serait accepter une sentence faisant de l'objet quelque chose d'à jamais réprouvé, en somme un rebut. Ce qui n'est pas le cas. La récupération est un rachat, une forme de rédemption, parce que précisément elle fait de ce qui reste quelque chose de valable. Elle produit des matériaux, utilisables.

Et en effet, tous les *a priori* émis par ces historiens et ces historiens d'art des siècles passés ne résistent pas à une étude approfondie de sources archéologiques d'une part, et des sources historiques d'autre part. La récupération n'est pas un pis-aller : c'est un processus qui implique un certain nombre d'étapes et surtout c'est un processus qui est réfléchi, anticipé. Et ce qui est révélateur, c'est que lorsque l'on lit les témoignages des acteurs de ces pratiques, on est clairement dans une économie de la déconstruction et de la construction, et il n'y a aucune péjoration dans leurs propos.

En 2001, à l'occasion de la construction de la médiathèque de Melun que nous évoquions précédemment, la muraille de la ville a été l'objet de nouvelles fouilles et de nouvelles observations, moins partiales (Ciezar). La fondation observée est constituée de blocs et d'éléments sculptés comme des chapiteaux et des tambours de colonnes. La plupart ont subi une retaille : on n'est pas dans une réutilisation anarchique. Certes le blocage est constitué de débris, cependant la plupart des éléments ne sont pas considérés comme des déchets, mais comme des ressources. On sélectionne et on transforme les matériaux pour les valoriser et on leur confère ainsi un nouvel usage. Et si nous reprenons la définition de Krzysztof Pomian, force est de constater que l'on donne ici une nouvelle utilité et un nouveau sens à ces débris qui ne sont du coup plus vraiment des déchets, des objets de peu, mais bel et bien des matériaux, des objets de bien.

En France, au XVII^{ème} siècle, se pose justement cette question de la déconstruction/ reconstruction dans le contexte des affrontements religieux et des ruines dans leur sillage. Jean Burel en livre un témoignage détaillé pour la ville du Puy. Burel est un notable ponot. Il écrit ses *Mémoires* qui documentent justement les affrontements religieux dans la ville du Puy. Il évoque ainsi les destructions des maisons des Politiques qui sont dépecées :

l'on emportait les planches, le fer et les tuiles qu'ils vendaient par les rues. Tellement que les consuls voyant un tel désordre fut faite une criée par la ville portant prohibition et défense de ne tomber et de ne rien dérober de ladite maison, sous peine de leur vie : mais ils ne voulaient en rien obéir, tellement que enfin lesdites deux maisons ont été abattues et mises du tout à terre, c'était une chose déplorable et lamentable (Burel 320).

Rien n'est perdu, tout est conservé pour être récupéré.

À Mauriac, encore, l'auteur de la *Chronique rimée de Mourguyos* fait part de reconstructions au XVII^{ème} siècle. Des pratiques de remplois sont attestées :

Et ce fut en ce temps qu'estant besoin de pierre
On vint à démolir et à mettre par terre
Le cloître et deux maisons de Monsieur le Doyen
Qui estoient lors encore en leur estat ancien
Afin de se servir comme l'on fit d'icelle
Pour la construction de cette œuvre nouvelle [NB : le monastère de Mauriac] [...]. (Missonnier 290)

La récupération n'est ni plus ni moins qu'un moyen de valoriser des matériaux. Des raisons économiques expliquent ces choix, bien sûr. Des raisons pragmatiques aussi. La récupération est frappée du sceau du bon sens. Ainsi les archives des restaurations attestent bien souvent la récupération. À Clermont-Ferrand, les parties occidentales sont démolies en 1850. Elles menaçaient ruine depuis longtemps. En 1838, l'édifice est ainsi décrit par Prosper Mérimée :

A l'occident il n'y a point de façade, mais seulement un mur provisoire qui ferme la nef de ce côté. On observe dans ce mur quelques vestiges de l'ancienne église, sur l'emplacement de laquelle s'est élevée la cathédrale actuelle. (Mérimée 307)

En 1850, l'architecte diocésain Aymond Gilbert Mallay rédige le devis des travaux à faire pour la démolition de ces tours occidentales. Le titre du devis est éclairant : *Devis des travaux à faire pour la démolition des tours romanes qui menaçaient ruine et leur emploi dans les fondations de la partie à achever*. Il écrit :

Maintenant que le mur de soutènement est achevé il est indispensable de démolir dans le cours de la campagne, la partie supérieure des deux tours. Si l'on fait opérer cette démolition en imposant à l'entrepreneur la condition d'enlever les matériaux il en résultera, en pure perte, une dépense assez considérable, tandis qu'en employant le produit des démolitions dans les fondations de la partie de la cathédrale qui reste à terminer on obtiendra un bénéfice réel. (Malley, non paginé)

De fait, en septembre, le cahier des charges insiste avec force sur la nécessité d'exploiter ces matériaux :

Conditions particulières

Les tours romanes seront démolies dans la hauteur qui sera fixée par l'architecte, pour la valeur des matériaux. L'entrepreneur fera cette démolition à ses frais, risques et périls et en se conformant aux prescriptions ci-après.

Article 1

Les matériaux de bonne facture seront réemployés dans les fondations et l'entrepreneur ne pourra en enlever aucune partie avant que l'architecte ait désigné ceux qui doivent être utilisés. [...]

Article 4

Les fouilles étant descendues jusqu'au solide, on emploiera le moellon et la pierre de taille qui seront désignés par l'architecte et on aura enlevé le vieux mortier avec soin. [...] ³.

³. *Id.*, *Cahier des charges, clauses et conditions auxquelles devra se soumettre l'entrepreneur, Conditions générales*, 29 septembre 1850.

On le voit, c'est tout autant une économie de la déconstruction que de la construction qui est attestée.

En fait, on a des sources très diverses pour appréhender cette économie de la construction et depuis les années 1990 il y a un grand nombre d'enquêtes qui ont été menées pour exploiter ces archives qui pendant longtemps n'intéressaient pas forcément grand monde⁴. On a des documents produits par les architectes eux-mêmes, mais aussi des sources juridiques, notariées, comptables... qui permettent de cerner justement les modalités et les pratiques de la déconstruction et de la reconstruction. Et on se rend compte que le fragment n'est en rien un déchet, mais bel et bien un matériau même si la récupération signe parfois la disparition du fragment.

III. De l'œuvre d'art

« Toute œuvre survivante est amputée, et d'abord de son temps » écrivait André Malraux (259-260). Le fragment, on l'a vu, est singularisé en ce sens qu'on lui accorde une valeur, une valeur d'usage, mais aussi, parfois, une valeur esthétique. Le fragment subit une métamorphose qui le catapulte dans un espace de représentation, faisant de lui une œuvre d'art. Le fragment, même « amputé de son temps », dit quelque chose du rapport au temps, et du rapport au beau. Le fragment est une incitation. Qu'elle soit manifeste, comme à Saint-Paulien, ou anodine, à Clermont-Ferrand, comme nous allons le voir.

Tout au long du Moyen Âge, dans le Velay, la ville de Saint-Paulien se targue d'avoir été primitivement christianisée. La cité de Saint-Paulien se pose ainsi comme rivale de la cité du Puy, le chef-lieu épiscopal, et prétend à une certaine prééminence. Des réécritures sont opérées pour souligner l'ancienneté, et de façon plus ou moins explicite, la primauté de l'une ou l'autre cité. Ainsi à partir du X^{ème} siècle, Saint-Paulien est dénommée *Vetula civitate* (Chassaing 258). Cette dénomination entend affirmer l'antériorité de la cité sur celle du Puy. Et c'est également au X^{ème} siècle que le personnage de saint Georges, à qui l'église de Saint-Paulien est dédiée, apparaît (Fayard). Il est alors mentionné dans la première *Vie* de saint Front (Bosquet 5-13), son compagnon, ainsi que le *De Christi Triumphis apud Italiam* de Flodoard (cité par Fayard). Un siècle plus tard, est rédigée la *Vie* de saint Georges. Ce n'est qu'au XI^{ème} siècle que saint Georges, en tant que premier évêque du Velay, apparaît de façon

⁴. Les associations se sont multipliées depuis. *La Sociedad Espanola de Historia de la Construcción*, en Espagne (1996), l'*Associazione Edoardo Benvenuto*, en Italie (1998), la *Construction History Society of America*, aux États-Unis (2007) ou encore l'*Association Francophone d'Histoire de la Construction* (2010). Les rencontres aussi, à l'image par exemple de l'*International Congress of Construction History* ou des *Congrès francophones d'histoire de la construction*.

avérée. Cette légende ne cessera d'être étayée tout au long du Moyen Âge. Suivant ces récits, tardifs, Saint-Paulien aurait donc été le premier lieu chrétien du Velay. Il y a toute une bataille mémorielle entre Le Puy et Saint-Paulien, et au XIX^{ème} siècle cette bataille devient un conflit larvé entre les érudits qui compilent les origines historiques et archéologiques des deux cités. Dans ce contexte, le déploiement de l'antique doit nous interpeller. Dans les descriptions, il s'agit d'une véritable collection :

Si l'on veut des preuves évidentes de la beauté, de la richesse de *Ruessium*, il faut examiner, en observateur, les débris épars, et ceux employés dans les murs, les édifices et les habitations de la ville de Saint-Paulien ; on y reconnaîtra des fragmens de sculptures et de colonnes ; de grandes et belles pierres travaillées, et on demeurera étonné que tant de restes d'architecture se soient ainsi conservés au milieu d'une ville si souvent incendiée et renversée, de fond en comble. (Mandet 22)

L'église en particulier est un véritable mur d'images :

L'église de Saint-Paulien et beaucoup de maisons de la ville ont été construites avec des matériaux provenant d'anciens édifices romains de la vieille cité ; aussi n'est-il pas étonnant de voir presque partout, devant les maisons, dans les basses-cours ou encastrés dans les murs, des bases ou des fûts de colonnes de toutes dimensions et jusqu'à des sujets en relief plus ou moins détériorés par le temps [...]. (Malègue 26)

Incitation manifeste donc, mais le plus souvent anodine. Ainsi des espaces plus modestes qui deviennent des espaces de collection dans la mesure où sont compilés çà et là des objets jugés dignes d'être conservés. Ces reliques modestes dans le paysage urbain interrogent la rétention de la ville à l'égard de ces restes, interrogent aussi la capacité absorptive et éruptive de la ville palimpseste qui ne raye jamais complètement le monument du paysage urbain.

À Clermont-Ferrand, les abords de la cathédrale révèlent à qui veut bien le voir un certain nombre de fragments lapidaires insérés dans les façades de bâtiments publics ou privés. Si l'on ignore d'où ils proviennent (la topographie religieuse a été bouleversée aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et des édifices comme l'église Saint-Pierre, ont disparu, quand d'autres comme la cathédrale ont été profondément modifiés), ils n'en témoignent pas moins d'une volonté de conserver et de donner à voir ces vestiges (**Figure 2**).



Fig. 2. Linteau en bâtière provenant de l'ancienne église Saint-Pierre, remployé rue des Gras, Clermont-Ferrand (cliché Thierry Foulquier).

Cette citation du passé, cette incitation à faire le lien, le va-et-vient entre passé et présent, est quelque chose de plus en plus récurrent. De plus en plus de reconstructions révèlent un choix de coutures apparentes. À Lyon, Grande rue de la Guillotière, un immeuble moderne a été construit il y a quelques mois sur un site gorgé de bâtisses composites qui ont été mises à bas. On a fait le choix ici de remployer ce portail de façon à donner du cachet, mais aussi une certaine patine à la construction nouvelle. (Figure 3)



Fig. 3. Portail remployé dans les murs d'un immeuble Grande Rue de la Guillotière, Lyon (cliché Laura Foulquier).



Fig. 4. Fragment d'architraves remployé dans les murs d'une maison du neue Frankfurter Altstadt, Francfort-sur-le-Main (cliché Marc Jordi).

Le fragment est conservé parce qu'il dit quelque chose de l'histoire des lieux. On peut alors interroger la dimension de « reliquat » dans la récupération et la conservation de certaines œuvres. En Allemagne, le terme de « Baureliquien » est employé pour désigner ces remplois. Ce terme de « reliques » est riche de sens : la relique, c'est un reste conservé à des fins de remémoration et de vénération. Il faut prendre en compte cette idée du reste jugé digne d'être mis en mémoire, et vu avec déférence même s'il est parfois ténue. À Francfort-sur-le-Main, l'architecte Marc Jordi a fait ainsi le choix d'intégrer à la construction contemporaine des éléments de la Renaissance de façon à donner à voir la « lisibilité » des temps. Le passé est incorporé, plus exactement réincorporé, dans le présent (**Figure 4**).

Gérard Lenclud définit ainsi la tradition et matérialise une tradition dont l'on se réclame :

La tradition serait un fait de permanence du passé dans le présent, une survivance à l'œuvre, le legs encore vivant d'une époque pourtant globalement révolue. Soit quelque chose d'ancien supposé être conservé au moins relativement inchangé et qui, pour certaines raisons et selon certaines modalités, ferait l'objet d'un transfert dans un contexte neuf. La tradition serait de l'ancien persistant dans du nouveau. (Lenclud)

Voilà une définition que l'on pourrait lier, sinon appliquer, aux pratiques de récupération. De fait, au sens propre, les pratiques de récupération sont bien « de l'ancien persistant dans du nouveau ». Ce que nous voulons montrer, c'est que les pratiques de récupération doivent être entendues comme un

processus créateur à part entière dans l'élaboration de la tradition, dans le sens où, précisément, elles mêlent passé et présent, ancien et neuf. C'est le but même du recyclage : insérer dans un nouveau cycle d'existence et de fait, faire coexister différentes existences, saisies de façon distincte et spécifique comme appartenant au passé pour les unes, au présent pour les autres. Et ces coexistences font sens.

Conclusion

Dans les *Paradis artificiels*, Charles Baudelaire écrivait :

Mais voici bien autre chose. Descendons un peu plus bas. Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant pour ainsi dire des déjections des grandes villes [...]. Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. (Baudelaire 327-28)

Chercher, sélectionner, transformer, l'objet de peu devient l'objet de bien.

Destruction/ création. Les pratiques de récupération sont liées à ces deux actions apparemment antinomiques. En fait, destruction et création sont les deux faces d'une même médaille tant il est vrai que la récupération n'est ni plus ni moins qu'une chance, donnée, d'avoir plusieurs vies.

OUVRAGES CITÉS

BAUDELAIRE, Charles. *Paradis artificiels. Du vin et du hachish. I Le vin*. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1961.

BESSON, Claire, LANELUC Diane et Olivier PUAUX. « L'agglomération de Melun (Seine-et-Marne) durant l'Antiquité tardive : de *Metlosedum* à *Meteglo* ». *Gallia* 74-1 (2017). URL : <https://journals.openedition.org/gallia/2386?lang=en> (page consultée le 28 mai 2020).

BLAGG, T. F. C. « The reuse of monumental masonry in Late Roman defensive walls ». *Roman Urban Defences in the West*. Londres : The Council for British Archaeology (1983). 130-135.

BLANCHET, Adrien. *Les enceintes romaines de la Gaule. Étude sur l'origine d'un grand nombre de villes françaises*. Paris : E. Leroux, 1907.

- BOSQUET, François. *Ecclesiae Gallicanae Historiarum*. Paris, 1636, 2 vol. II, col. 5-13.
- BURCKHARDT, Jacob. *Le Cicerone*, II. Paris : Firmin Didot, 1892.
- BUREL, Jean. *Mémoires*. Éd. CHASSAING, Augustin. Le Puy, 1875.
- CHASSAING, Augustin et Antoine JACOTIN. *Dictionnaire topographique du département de la Haute-Loire comprenant les noms de lieux anciens et modernes*. Paris : Imprimerie Nationale, 1907.
- CHOPIN Julien et Nicola DELON. *Matière grise : matériaux / réemploi / architecture*. Paris : Pavillon de l'Arsenal, 2014.
- CIEZAR, Pablo. « L'enceinte du Bas-Empire de l'île Saint-Étienne : les découvertes du chantier de la Médiathèque ». *Actes des deuxième rencontres archéologiques de Seine-et-Marne, Melun, 24 juin 2001*. Nemours : Groupement Archéologique de Seine-et-Marne, 2010. 55-72.
- DOUGLAS, Mary. *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*. 1971. Paris : Maspero, 1992.
- DUPIN, Jacques. « Chanfrein ». *Ballast*. Paris : Gallimard, 2009.
- FAYARD, Auguste. « Saint Georges. Les légendes et l'histoire ». *Cahiers de la Haute-Loire* (1971). 7-70.
- FURETIÈRE, Antoine. « Fragment », *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts*, La Haye, 1701.
- HAZAN, Olga. *Le mythe du progrès artistique*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- HEIJMANS, Marc. « La mise en défense de la Gaule méridionale aux IV^e-VI^e s. ». *Gallia* 63 (2006). 59-74.
- LÉGER, Fernand. « Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918 », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*. Paris : Christian Derouet, 1990.
- LENCLUD, Gérard. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie ». *Terrain* 9 (1987). 110-123.
- MAINGON Claire, « L'instrumentalisation du patrimoine blessé. Paris, 1916 : l'Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi au Petit Palais ». *In Situ* 23 (2014).
- MALLAY, Aymond Gilbert. *Devis des travaux à faire pour la démolition des tours romanes qui menaçaient ruine et leur emploi dans les fondations de la partie à achever*, 28 janvier 1850. AD Puy-de-Dôme, 4T78.
- MALRAUX, André. *Les Voix du silence*, in *Ecrits sur l'art, I*. Éd. Jean-Yves Tadié. Paris : Gallimard, 2004.
- MALÈGUE, Henri. *Antiquités gallo-romaines de la Haute-Loire*. Le Puy : Marchessou, 1894.
- MANDET, Francisque, *Histoire du Velay. Monuments historiques de la Haute-Loire et du Velay*. Tome VI. Le Puy : Marchessou, 1860.

MÉRIMÉE, Prosper. *Notes d'un voyage en Auvergne*. Paris : H. Fournier, 1838.

MISSIONNIER, Jeanne. « Chronique (La) rimée de Mourguyos et les nouvelles recherches sur les origines de Mauriac ». *Revue de la Haute-Auvergne* 56 (1994). 290-400.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris et Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard, 1987.

VASARI, Giorgio. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. I. Paris : Bibliothèque Berger-Levrault, 1981.